

## Série Lettres et arts - spécialité Lettres modernes

### Écrit

#### Étude littéraire stylistique d'un texte français postérieur à 1600

Moyenne de l'épreuve : 10,27 / 20

Note la plus haute : 20 / 20

Note la plus basse : 01 / 20

En proposant d'étudier le très beau texte « Cheminée d'usine » de Georges Bataille, qui n'est pas réputé être un « auteur à concours », le jury de l'épreuve de spécialité entendait donner aux candidats la possibilité de redécouvrir un auteur peu attendu, ou un aspect moins connu de sa production, et de s'adonner ainsi librement à la lecture d'une entrée de son « Dictionnaire critique », dont l'originalité générique et stylistique justifiait qu'elle soit l'objet de cet exercice de commentaire littéraire et stylistique hors programme.

S'il s'agissait d'un texte du XXe siècle, comme c'était déjà le cas l'année précédente avec celui de Nicolas Bouvier, il ne relevait ni du même genre ni de la même période, ce qui supposait d'adopter une approche différente pour rendre compte de ses spécificités. En outre, le programme de lettres tronc commun étant mixte en termes génériques et portant sur les XVIIIe, XIXe et XXe siècles, et le programme d'oral de spécialité, sur un corpus de théâtre des XVIIe et XVIIIe siècles, ce choix avait pour vocation d'équilibrer, dans la mesure du possible, les connaissances et compétences mobilisées par les différentes épreuves du concours.

Donné ici dans son intégralité, ce texte pouvait être analysé sans connaissance spécifique de l'œuvre de Bataille, ce qui justifie que le paratexte introductif ait été limité à la seule présentation du contexte de publication et à quelques notes lexicales. Les candidats connaissant bien Bataille, à moins, cas exceptionnel, d'être familiers de la revue *Documents*, ne gagnaient pas forcément à entrer dans le texte avec des catégorisations préétablies, comme le rattachement de l'auteur au surréalisme, avec lequel il entretient un rapport polémique, ou à l'érotisme et à la transgression qui caractérisent le reste de son œuvre, même si ces éléments pouvaient tenir lieu d'indices venant étayer ici ou là une analyse de détail.

En l'occurrence, peu de copies ont fait état d'une connaissance approfondie de l'œuvre de l'auteur, ce qui n'est certes pas une exigence de l'épreuve ; toutefois le jury s'est étonné de rencontrer au fil de ses lectures des variantes de son prénom et de son nom, allant de « George » à « Batail », « Bouteille », « Bataillon », « Baitaille » et « Batailles ».

#### Qualité de l'expression et méthodologie de l'exercice

Ce point d'orthographe n'est pas si anecdotique quand on songe aux problèmes d'expression qui ont été particulièrement nombreux et inquiétants lors de cette session du concours. Certaines copies, à la limite de la lisibilité, auraient sans doute gagné à éviter au correcteur un déchiffrement laborieux en essayant de rendre leur graphie propice à la communication verbale. D'autres, malheureusement encore plus nombreuses, ont posé de véritables problèmes de compréhension littérale tant les accords, la construction syntaxique et même l'orthographe la plus élémentaire étaient malmenés : les substantifs « le réelle », « la véritée », « la thérapie », « la dubitation », « l'alternation », « la dégration », « le persiflement », « l'éveillement », les adjectifs « cahotique » ou « terrifique », l'adverbe « viruleusement », et toutes sortes d'erreurs dans les termes techniques (« métonimie », « itallique », « réthorique », « alitération », « élyptique », « dépressiatif », « litéarité », « hipotypose », « éthymologie », « acmée », etc.) ont contribué à cette impression générale assez désastreuse.

Le jury s'alarme donc de la qualité de l'expression, mais sans doute plus encore des inconséquences sur le plan de la démonstration et des erreurs récurrentes de raisonnement, qui poussent à s'interroger sur la capacité de compréhension de certains candidats. En effet, nombre de commentaires articulaient entre elles des idées dont on peinait à élucider le véritable lien : peut-être faut-il rappeler ici qu'un « Ainsi », un « En effet » ou un « En ce sens » ne suffisent pas à garantir le lien logique entre des arguments ni même à transformer en argumentation des remarques accumulées au fil d'un paragraphe. Mentionnons également le manque de visibilité de la séparation entre les parties, qui empêche parfois d'avoir une vision globale de l'architecture du commentaire et nuit aussi à la qualité de la démonstration, faute d'une mise en évidence des différentes étapes du raisonnement. De surcroît, cette année, les copies ont souvent été plus longues que celles de l'année précédente, avec une tendance au délayage et à l'absence de problématisation, défaut qui tient sans doute pour partie à la nature du texte soumis à l'étude, définitivement complexe sous son apparente simplicité.

De manière générale, si la méthodologie de l'exercice semble acquise pour un grand nombre de candidats, le jury a constaté cette année encore que de trop nombreux commentaires dissimulent sous une apparente composition une analyse linéaire qui ressortit plus à l'exercice de l'explication de texte qu'au commentaire composé. Cette manière de procéder a ainsi consisté à calquer les parties de l'analyse sur le mouvement du texte, au demeurant pas toujours analysé, quitte à procéder de façon pseudo-dialectique, sans expliciter les contradictions inhérentes au texte ni chercher à en qualifier l'axiologie particulière (« I. Une redéfinition à partir d'une expérience personnelle ; II. La logique argumentative ; III. Une nouvelle manière de voir la réalité humaine »).

Pour toutes ces raisons, il importe de rappeler, comme l'an dernier, quelques principes de méthodologie. Outre le lien fréquemment établi entre l'industrie et Zola, la ville et Baudelaire, le travail des enfants et Hugo (!), l'accroche s'est souvent résumée cette année encore à une citation du texte, à la mention d'un auteur du programme de tronc commun ou à la mobilisation plus ou moins convenue de critiques ayant pensé la relation entre littérature et sciences – un aspect du programme auquel ce texte de Bataille pouvait effectivement être rattaché. Rappelons que l'ouverture de l'introduction, comme la clôture de la conclusion, constitue un seuil stratégique qu'il ne faut pas sacrifier à des réflexes trop scolaires et qu'il est préférable de penser comme un jalon de la démonstration plutôt que comme un ornement ou une concession faite à une intertextualité souvent assez étroite.

Signalons aussi à nouveau que l'étude du mouvement du texte, souvent omise, est au service de l'interprétation dans la mesure même où elle oblige à envisager les évolutions du texte. Dans « Cheminée d'usine », une analyse de ce mouvement permettait de mettre en évidence le déplacement de l'énonciation et le changement de cible de la critique. Ce genre de considérations aurait évité à bien des candidats de confondre le mouvement artistique (« misérables esthètes »), la doxa (« la plupart des gens ») et la « manière de voir savante », visés successivement, et les aurait sans doute forcés à élucider ce qui se cachait derrière ces formules. Faute d'attention à ces variations, l'auteur du texte a été assimilé aussi bien à un « prolétaire » travaillant dès l'enfance à l'usine qu'à un « esthète », un « technicien » et un « savant » (qu'il serait devenu au fil du texte qu'il commence « enfant », comme on a pu le lire dans des copies qui tentaient *in extremis* de justifier cette confusion). De même, la cible de la critique a été laborieusement caractérisée d'« art savant » ou de « scientificité artiste », à la faveur d'une superposition maladroite entre les différents points de vue exposés.

La formulation de la problématique, enfin, trop souvent introduite par un « ainsi » qui crée un lien artificiel, sinon arbitraire, avec les remarques dont elle est censée découler, doit elle aussi être revue : pour rappel, elle ne peut consister en une formulation interrogative des trois étapes du plan, qui donne souvent lieu à des problématiques très longues (« En quoi, à travers la perception d'un enfant, la description presque onirique des cheminées d'usine permettent [sic] d'argumenter par le biais de l'ironie en la faveur d'une définition plus subjective, mais aussi cette description apparaît comme le récit d'une première expérience poétique faisant du laid un objet digne de poésie »). Elle ne peut pas non plus reposer sur des questionnements généraux applicables à tous les textes (« Quelle est la place de l'auteur confronté au monde, capable de saisir sa réalité et sa signification par l'écriture ? »), ni se contenter de questionner l'originalité ou la spécificité du reste non caractérisée de son écriture (« Dans quelle mesure la définition proposée par Georges Bataille, s'élevant contre l'écriture du dictionnaire, est-elle symptomatique de son écriture ? »). Elle ne saurait enfin questionner la pertinence du texte (« Comment ce narrateur parvient-il à livrer une définition pertinente de la cheminée d'usine alors qu'il se base sur une perception personnelle ? »). De fait on a pu constater, cette année en particulier, une certaine difficulté à produire une problématique convaincante, à l'exception de quelques bonnes copies qui proposaient par exemple le cheminement suivant, imparfait mais approprié : « Au milieu de ce nouveau monde industrialisé, que représente finalement concrètement et symboliquement cette cheminée d'usine à laquelle l'attention est accordée le temps d'un texte ; que suscite-t-elle chez le narrateur et à quelle réflexion sur le discours donne-t-elle lieu ? »

Les écueils les plus représentatifs sont visibles à travers les annonces de plan qui promettent de procéder selon le traditionnel canevas : I. Genre ; II. Thème ou enjeu principal du texte ; III. Littéarité. Ajustés au texte soumis, les plans les plus fréquents ont plus ou moins suivi la logique suivante : I. Une définition critique / Une description onirique / Un souvenir subjectif ; II. La dimension péjorative / Le blâme de l'industrie / La critique de la modernité ; III. Une réflexion sur l'écriture / La transfiguration poétique de la laideur / Le poète voyant. Cela a conduit, dans la plupart des cas, à un lissage des aspérités du texte au profit d'entrées convenues qui, sans être toujours tout à fait inadaptées, ne permettaient pas d'en restituer la complexité générique et les spécificités stylistiques, ni d'interroger la posture axiologique de l'auteur. Il faut signaler également les nombreuses copies consacrant une partie ou une sous-partie à l'intertextualité, ce qui semble révélateur de certaines des difficultés posées par le texte de Bataille, qui ne laissait pas les candidats démunis mais les conduisait à rabattre un à un ses éléments sur une référence littéraire supposée cryptée, parfois sans beaucoup de nuance ou de cohérence entre les remarques – voir notamment l'association de l'« usine » (au lieu de la « cheminée d'usine ») avec Zola, de la « flaque » avec Lamartine, de l'« église » avec Hugo et de la « charogne » avec Baudelaire. Le jury ne peut qu'inviter à la méfiance devant ces réflexes culturels, signes inquiétants de l'étroitesse des références ou du manque de lucidité quant aux multiples modalités de traitement d'un même thème. S'il était pertinent de penser à Baudelaire au sujet de ladite « charogne », on pouvait par exemple, comme certaines bonnes copies l'ont fait, mesurer le refus tout bataillien de la transfigurer par la

poésie, puisque le texte fait au contraire du « cauchemar » où elle apparaît une vision plus juste de la réalité. Les candidats auraient en outre gagné à se demander « ce qui, dans des états civilisés, surgit comme la charogne dans un cauchemar » en resituant la charogne dans son contexte.

En ce qui concerne le développement, on peut déplorer la tendance à proposer des listes de citations non commentées ainsi que l'abus de vocabulaire technique, qui dispense trop souvent les candidats d'une interprétation précise – deux écueils qui mènent respectivement à un effet de remplissage sans analyse et à une illusion de maîtrise dans des copies qui ne considèrent pas pour autant la lettre du texte, mais se contentent de constater que celui-ci est « écrit », « structuré » voire « rhétorique ». À l'intersection entre ces deux problèmes, les citations tronquées et souvent inexactes sur le plan orthographique, qui ne tiennent pas compte du contexte y compris quand le passage cité est soumis à la négation, ont mené à des contresens : comment parler en effet de cet « ordre parfaitement mécanique » de l'usine quand le texte signale que la cheminée n'y appartient que « de façon très provisoire » ? Il est dommage qu'on ne se soit pas plus souvent demandé ce qui lui vaut ce qualificatif et qu'on se soit au contraire évertué à voir dans l'horreur organique de la cheminée d'usine de Bataille une preuve de la mécanisation de l'homme. De fait, le machinisme n'a pour ainsi dire pas de référent dans le texte, sauf à invoquer, hors contexte, le monde « parfaitement mécanique » que l'auteur est supposé décrire, comme l'imaginent nombre de copies mobilisant les *Temps modernes* de Chaplin pour rendre compte de l'imaginaire industriel des années 1930. Nous avons là un bon exemple de la façon dont la référence extra- ou intratextuelle occulte dangereusement le texte, qu'il aurait sans doute fallu confronter avec la dénonciation habituelle de la mécanisation plutôt que de la lui appliquer à tout prix.

La question de l'« adresse » était aussi particulièrement délicate : si le texte conclut au sujet de la cheminée d'usine qu'« il est [...] logique, pour la situer dans un dictionnaire, de s'adresser au petit garçon qu'elle terrifie », nombre de copies en ont conclu que le texte était « adressé » audit « petit garçon ». Le verbe « s'adresser », cité en général pour garantir cette hypothèse, signifiait en réalité qu'il fallait, en amont, se tourner vers l'expérience enfantine et non destiner le texte aux enfants en aval. Cela montre bien, une fois de plus, la nécessité de ne pas citer abusivement la lettre du texte pour la rattacher hâtivement à un procédé, surtout quand cela participe en outre à la confusion, déjà constatée dans les rapports précédents, entre texte et référent, postulant un mimétisme naturel entre les deux. Une telle lecture superficielle du texte a parfois conduit également à une nouvelle confusion entre souvenir d'enfance, point de vue et ton enfantins, via une étude difficilement convaincante du registre familier, censée confirmer que l'énonciateur est un enfant qui « s'adresse à la jeunesse », ce qui ne saurait être l'enjeu de ce morceau de prose. On pourrait en dire autant de l'utilisation du mot « rêve » comme preuve du caractère « onirique » du texte ou encore du glissement entre « description de l'effroi » et « description effrayante ».

Il est peut-être bon de rappeler que le débarras de vocabulaire technique contribue tout autant à cet effet de superficialité des analyses, en particulier quand les outils narratologiques, notamment ceux de Gérard (et non « Jean ») Genette, sont appliqués à de la prose d'idée – ainsi des fameux « narrateurs homodiégétiques » mais aussi des « je narré » et « narrant » (qu'il emprunte à Leo Spitzer), abondamment utilisés pour prouver le caractère « autobiographique » du texte, sans prendre la mesure de sa progression au-delà des premières lignes. Quant aux « déictiques » censés appuyer cette analyse, ils ont souvent été mélangés à toutes sortes de compléments circonstanciels dans des copies qui citaient pêle-mêle « mes souvenirs personnels », « aujourd'hui », et « au cours de la première enfance » au sein de cette catégorie.

En ce qui concerne la nature du texte proposé aux candidats cette année, le jury a pu constater par ailleurs un flottement douteux dans les caractérisations : les catégories comme « argumentatif », « démonstratif », « didactique », « savant » et « rhétorique », visaient toutes, vraisemblablement, à qualifier un texte non fictionnel dont le genre, pour cette raison même, restait trouble. Tout d'abord, prudence et bon sens s'imposent : citer un connecteur logique ne suffit pas à faire du texte apparemment « structuré » un texte « argumentatif », pas plus que la présence de virgules n'est la preuve que l'auteur procède progressivement, pas à pas, dans la démonstration (ou que le texte halète à l'image de l'enfant effrayé, comme l'ont proposé d'autres copies). Encore aurait-il fallu examiner attentivement la formulation d'une éventuelle thèse, voire les arguments correspondants, et étudier les procédés mis en œuvre pour convaincre ou persuader – distinction qui, pour être au cœur du travail du texte argumentatif dans les programmes du secondaire, ne semble pas toujours maîtrisée. Elle aurait permis de ne pas systématiquement assimiler dimension « argumentative » et dimension « didactique », ce qui semble malvenu lorsqu'on s'est attaché à démontrer l'aspect « critique », « subversif » ou « onirique » du texte soumis, mais qui semble être dû là aussi à l'hypothèse d'une réception enfantine du texte. L'utilisation du terme « rhétorique » a été encore plus problématique : dire qu'un texte est « rhétorique », « très rhétorique » ou qu'il a un « effet rhétorique » n'apporte rien à l'analyse, et a autant de sens que de dire qu'il est « stylistique », car il ne s'agit pas d'un genre du discours, mais d'un outil d'analyse du discours.

Aussi le jury attire-t-il l'attention des candidats sur le soin qu'il convient d'apporter à la caractérisation, recommandation qui vaut aussi pour l'usage souvent désinvolte des qualificatifs comme « épique », « lyrique » ou « tragique », dont aucun ne semblait particulièrement approprié au texte de Bataille, malgré les « dieux d'un Olympe » (dont on oubliait souvent alors qu'ils étaient « d'égout »), les « souvenirs personnels » et la « pythonisse ». Signalons encore la tendance à qualifier l'intégralité du texte de « péjoratif » : confondu avec et associé aux qualificatifs tels que « négatif », « pessimiste » ou « dystopique », ce terme a eu tendance à tenir

lieu d'interprétation là où l'analyse, très lexicale, se résumait à une liste d'éléments relevant de « l'obscurité », de la « saleté », de la « maladie » et du « cauchemar ». Or le jury tient à rappeler que le terme « péjoratif » s'utilise à propos d'un fait de langue et signifie « qui a une dénotation ou une connotation négative » ; il n'est donc pas envisageable de qualifier les cheminées elles-mêmes, ni leur fumée ou le décor qui les entoure, de « péjoratifs ». En outre, se contenter d'évaluer la cheminée d'usine en fonction de sa dévalorisation, pour lui substituer une revalorisation par transfiguration poétique interposée, ne permettait pas d'interpréter le texte ni d'en élucider les tenants et aboutissants, surtout si l'on était un tant soit peu attentif à l'axiologie spécifique qu'il développait.

Comme chaque année, le jury tient donc à rappeler que ce qui fait la différence entre une copie médiocre et une bonne copie est, sans surprise, l'attention portée au texte. Elle permet tout d'abord de ne pas sombrer dans des contradictions majeures, qui risquent d'apparaître quand on s'est soi-même laissé piéger par une axiologie toute faite, reposant sur des oppositions caricaturales, au lieu de se poser la question de la spécificité du système de valeurs dont fait état le texte. En l'occurrence, les idées reçues sur l'opposition entre concret et abstrait, voire matériel et spirituel, ont participé à une confusion générale concernant ces valeurs : partant du principe que l'auteur avait une vision négative des usines, nombre de candidats ont supposé que cela allait nécessairement de pair avec un refus du concret et du matériel (sans doute par contamination avec une vision étroite du matérialisme comme jouissance des biens matériels, et sans prendre en compte le matérialisme comme système opposé à l'idéalisme, d'un point de vue philosophique). Or ici, la matière n'était pas forcément empreinte de négativité dans la mesure où elle charriait le sens profond de l'objet, détaché du ciel des idées pour être remis les pieds sur terre. Dans la même logique, quoi qu'en aient dit certaines copies, l'auteur, de plain-pied avec son objet, n'appelait pas forcément à prendre du « recul » ou à « voir au-delà des apparences », bien que ces attitudes soient généralement connotées positivement et associées à une posture « critique ». Pire encore, conclure, sous prétexte que « l'enfant » est voyant, que « l'essentiel est invisible pour les yeux », n'était pas loin d'être un contresens. Pourtant, à la lecture des premières lignes du texte, il n'a pas échappé à la plupart des candidats que la posture de Bataille consistait à retourner aux sensations de l'enfance afin de proposer une définition subjective. C'est précisément ce constat qui a été difficile à tenir, faute d'assouplissement dans la traditionnelle opposition entre subjectivité et objectivité, et sans doute en raison d'une idée très pauvre de la science, et du dictionnaire en particulier. Penser la science comme une démarche non critique *a priori* et le dictionnaire comme une production discursive nécessairement « objective », « neutre » et « universelle » ne permettait évidemment pas de rendre compte de la réévaluation opérée par le texte.

Pris dans ce réseau d'opposition, bien des commentaires sont tombés dans un autre écueil : celui de la paraphrase hyperbolisante, pour ainsi dire, qui ne peut en aucun cas tenir lieu de méthode. En effet, suivant ce principe, la « colère » devient « rage » (sans qu'on tente d'en élucider les causes), être « pris à partie » revient à être « englué » (ce qui, du point de vue du rapport à la matière, n'est cependant pas faux), et « l'éccœurement », à peu de choses près, devient du « vomir ». De là sont sans doute issues de nombreuses interprétations à l'emporte-pièce telles que « la vérité sort de la bouche des enfants » quand elle ne sort pas de celle « des savants », « c'est la raison qui engendre des monstres », l'idée que la cheminée est assimilée à « un cerveau qui fume » ou qu'il s'agit d'une vaste métaphore filée d'un viol par l'usine.

Il importe donc de rappeler cette évidence : l'interprétation consiste d'abord en une compréhension littérale du texte, qui passe par une élucidation de ses éléments problématiques. Ces éléments, il ne faut pas les éviter par une pratique extensive de la citation et des interprétations généralisantes, mais les interroger frontalement, quitte à émettre plusieurs hypothèses interprétatives contradictoires à leur sujet. Or les passages les plus obscurs du texte ont aussi été les moins commentés, tel le « museau velu et inexplicable d'un chien », le plus souvent oublié – au mieux associé au chaos du « rêve », régulièrement aux enfers (en supposant que Cerbère ait quelque chose à voir là dedans) et au pire à l'enfance (le chien étant le meilleur ami du « petit garçon »). Si l'on regardait le texte de plus près, force était de constater que l'inquiétude soulevée par ce passage n'était pas seulement sémantique. Une des premières difficultés était de mesurer à quel niveau syntaxique se situait l'expression « le museau velu et inexplicable d'un chien » : était-elle coordonnée au « rêve » et donc régie par « pas autrement qu[e] » ou bien fallait-il remonter plus haut dans la phrase pour la rattacher à « au même titre [...] que » et la coordonner à « chaque grimace » et « chaque partie d'une agitation immense » ? Cette amphibologie n'était pas la seule ambiguïté que contenait le texte de Bataille, jugé si « bien construit » et solidement « rhétorique » par la plupart des candidats ; et le « museau » énigmatique rivalisait de ce point de vue avec la « grimace de la boue », « l'agitation immense », l'« effrayante colère » et même le « technicien forcément aveugle » à qui trop peu de temps et d'intérêt ont globalement été consacrés. Il ne suffisait pas de convoquer le surréalisme, comme cela a été fait dans le meilleur des cas pour justifier, sans le dissiper, l'hermétisme de certains syntagmes. Il aurait fallu étudier le fonctionnement des images, sans s'en tenir à une caractérisation technique ou une évaluation axiologique, ni en conclure sans gain apparent à la poéticité de l'ensemble, une métaphore ne faisant pas la poésie, pas plus qu'une allitération (et elles étaient nombreuses) ou un supposé vers blanc.

En revanche, alors qu'une note de bas de page devait justement prévenir toute extrapolation excessive, on a pu lire que le terme de « pythionisse » était un adjectif relatif à la pythie, éventuellement doté d'une suffixation péjorative pour la ridiculiser. De même, pour ne citer que cet autre exemple de raccourcis

fréquents dans l'analyse, rares ont été les commentaires approfondis et convaincants de ce segment : « les formes d'architectures terrifiantes étaient beaucoup moins les églises, même les plus monstrueuses ». Le texte qualifie en effet ces églises de « terrifiantes » et « monstrueuses » ; faut-il nécessairement voir ces caractéristiques comme optionnelles et considérer qu'elles doivent être gothiques pour faire peur et que ce sont les gargouilles qui terrorisent l'enfant ? Pourquoi ne pas se demander en quoi les formes d'architecture religieuse et industrielle peuvent être intrinsèquement inquiétantes ? Un des coups de force du texte est bien de présupposer qu'elles le sont, et c'est même cela qui garantit l'efficacité de la gradation entre église et cheminée d'usine, non sans égratigner au passage toutes les formes de pouvoir vertical.

Enfin, peu de candidats se sont interrogés sur le fait même de définir une « cheminée d'usine » et la majorité a fait comme si lesdites cheminées d'usine étaient un sujet de discussion allant de soi dans la société des années 1930, et qu'elles étaient « définies à nouveaux frais » ou que leur définition « canonique » était « revisitée ». La présence de l'usine a certes été à juste titre associée à l'industrialisation, au capitalisme et au fordisme ; mais aussi anachroniquement considérée comme liée à la critique de la « société de consommation » ou aux « préoccupations environnementales » qui datent pourtant des années 1970 – la plupart de ces éléments de contexte devenant des outils de lecture inhibant l'interprétation. De surcroît, il s'agissait moins d'usine que de « cheminée d'usine », et aucun candidat, ou presque, ne s'est interrogé sur les raisons, considérées comme une évidence, de consacrer un article à un tel objet – la séquence « cheminée d'usine » étant impensable dans un dictionnaire lexical et à tout le moins étonnante dans un dictionnaire encyclopédique, dont l'entrée serait plus volontiers synthétique. Peu ont d'ailleurs pensé à questionner la nature du « Dictionnaire critique » dont un extrait était ici proposé.

### Éléments de commentaire

Avant de proposer quelques pistes de commentaire que nous avons considérées comme bienvenues, il nous semble donc utile de commencer par quelques éléments biographiques et quelques données contextuelles, même s'ils n'étaient pas indispensables à la compréhension et à l'interprétation du texte et ne constituaient en aucun cas un critère d'évaluation des copies.

On ne peut pas dire, comme l'ont fait quelques copies, que Bataille est « un enfant du XIXe siècle », ayant grandi avec la révolution industrielle. Né en 1897, il a trente-et-un ans lorsqu'il écrit cette entrée du « Dictionnaire critique », et il n'est alors ni « enfant », ni « technicien », ni « savant ». S'étant converti au catholicisme en 1914, ayant ensuite perdu la foi et recherché des expériences mystiques athées, il est alors bibliothécaire et, s'il a déjà publié *L'Histoire de l'œil* (et non pas *L'Œil de l'histoire*) en 1928 et rédigé en 1927 *L'Anus solaire*, qui ne paraîtra qu'en 1931, il n'a pas encore élaboré ses propres théories, fondées ultérieurement sur les sciences sociales. En revanche, 1929 est une année de crise au sein du groupe surréaliste dont Bataille fréquente certains membres depuis 1925 sans les avoir officiellement rejoints. Or c'est par revues interposées que Breton et Bataille polémiquent cette année-là : la revue *Documents* de Bataille (1929-1930) répond à *La Révolution surréaliste* de Breton (1925-1929), de même que le matérialisme agressif du premier entend s'opposer à l'idéalisme présumé du second, dont le surréalisme est plus ouvert à l'imaginaire et à l'inconscient. Les détails de la querelle n'étaient toutefois pas vraiment utiles ici, dans la mesure où ce texte en particulier pouvait sembler moins dissident à l'égard du surréalisme bretonien, ne serait-ce que parce qu'il abordait directement le thème de la ville, du rêve et de l'enfance, à même de rénover la vision, aussi sordide soit celle de Bataille. Une recontextualisation minimale au sein des avant-gardes historiques aurait néanmoins permis aux candidats d'élucider (ou au moins de se demander) qui étaient les « misérables esthètes » qui « inventent platement la beauté des usines » visés par la première partie du texte. En l'occurrence, on peut penser qu'il s'agissait plus certainement des futuristes et/ou d'Apollinaire que des surréalistes.

Arrêtons-nous en premier lieu sur les éléments de commentaire que le jury a valorisés concernant la complexité générique du texte. On pouvait les problématiser à partir des ambiguïtés du « je », comme l'ont très bien fait les copies qui ne proposaient pas une première partie statique et ne radicalisaient pas l'opposition entre objectivité et subjectivité. Il fallait tout d'abord noter le mouvement de ce texte qui, constitué d'un unique paragraphe et contenant quelques très longues phrases à la syntaxe tortueuse, procédait en trois temps : l'évocation du souvenir d'enfance (l. 16-17) ; une tentative de redéfinition de la cheminée d'usine (l. 17-25) ; un moment métadiscursif sur le sens d'un dictionnaire critique (l. 25-36). Le point de départ est certes apparemment subjectif, comme en témoignent les pronoms de première personne (« Si je tiens compte de mes souvenirs personnels »). L'identification de l'énonciation est cependant loin d'aller de soi, car ce « je » singulier est rapidement relayé par un collectif (« au cours de la première enfance, pour notre génération ») avant de retourner à un « je » identifiable biographiquement (« je n'étais pas halluciné lorsque j'étais enfant »), par le biais d'un souvenir qui évoque « [s]a terreur », et multiplie les notations dysphoriques associées à cette expérience enfantine (« terrifiantes », « monstrueuses », « sinistrement », « lugubre », « l'angoisse », « cauchemar »). Dès lors, ce « souvenir personnel » problématisé plus qu'il n'assure le statut de la voix : si le pronom possessif, dans « mes épouvantails géants », semble presque signaler une appropriation excessive ainsi qu'une matérialisation allégorique de la terreur, la vision s'émancipe bientôt de ce prisme subjectif pour être dotée d'une valeur sociale. Comme le mettent en évidence l'anadiplose et l'incise qui diffèrent

l'identification d'« une effrayante colère » devenant bientôt « [s]a propre colère », il s'agit de se réapproprier une sensation latente dans l'ordre ou plutôt le désordre des choses – ce que confirme ensuite le parallélisme entre les périphrases « tout ce qui se salissait dans ma tête » et « tout ce qui, dans des états civilisés, surgit comme la charogne dans un cauchemar ». D'une certaine manière, s'exprime ici, déjà, une porosité entre une expérience personnelle et un enjeu social, dans la mesure où la comparaison avec la charogne réintroduit le cauchemar individuel dans un cauchemar collectif. En outre, le « je » change bientôt de statut pour, comme précédemment dans l'incise (« pouvais-je m'en douter »), régir une modalisation épistémique, en coïncidant cette fois avec le présent d'énonciation : « Sans doute je n'ignore pas que la plupart des gens ». Cette concession introduite par la modalisation « sans doute » inaugure une progression du texte vers un protocole impersonnel, opposant le « je » à la « plupart des gens », moins dans une logique d'exception romantique que dans l'intention d'éveiller le regard. D'où le passage de la première à la troisième personne et les tournures impersonnelles qui gagnent dans un deuxième temps l'expression du point de vue (« en effet, il est évident qu'en principe » ; « Il y a lieu d'insister par exemple sur le fait » ; « au même titre il est vrai que » ; « C'est pourquoi il est plus logique »), en même temps que se multiplient les connecteurs logiques marquant un changement de nature du discours en direction de l'exposé d'une pensée générale. Le retour, à la fin du texte, au « petit garçon qu'elle terrifie », qui n'est plus lié énonciativement à la première personne (comme c'était déjà le cas dans « au cours de la première enfance »), permet une réhabilitation plus générale du regard enfantin, désormais indépendant de l'ancrage autobiographique initial, de même que « l'image des immenses, des sinistres convulsions » confirme la négation de départ : il s'agit moins d'une hallucination individuelle que de l'expression d'une fatalité collective. C'est ce dont témoigne le passage, au fil du texte, de l'imparfait de narration, marqué par des verbes d'action bien que le « je » soit passif (« m'attiraient » ; « me faisaient fuir ») au présent gnomique puis à l'expression d'un futur (« toute sa vie se déroulera »), déjà préparé par le futur proche « allait devenir », qui confirme toute l'ambiguïté dans l'usage des temps verbaux : le futur de l'enfant est le présent de l'auteur, un écart s'est creusé entre la rétrospection initiale et la prophétie finale.

Il fallait également être attentif au déplacement non seulement de l'énonciation mais aussi des cibles visées par la critique. Le locuteur entend d'abord s'opposer à un courant esthétique, qu'il blâme, comme en témoigne l'usage du registre épictique, notamment un adverbe (« platement ») et des adjectifs (« misérables », « chlorotique ») péjoratifs, d'autant plus marquants qu'ils sont liés oxymoriquement aux substantifs « esthètes », « admiration » et au verbe « inventer ». L'expression « en quête de placer » montre du reste assez qu'il s'agit de dénoncer le plaquage artificiel d'une idée sur un objet, sans égard pour sa singularité. Ainsi se dessine le refus de célébrer la « beauté » industrielle des « misérables esthètes », qui font sans doute référence aux futuristes, admirateurs de cette modernité de verre et d'acier. Mais on devait prêter attention, comme certaines bonnes copies ont su le faire, à l'évolution de la cible du blâme : dans la continuité de l'entreprise de généralisation d'une vision personnelle, s'inscrit ensuite une critique de la doxa. L'auteur s'oppose bientôt à un collectif indéfini : « la plupart des gens, quand ils aperçoivent » ; « personne ne regarde plus [...] dans lequel il se trouve pris à parti ». On pouvait noter ici le passage, dans les reprises pronominales, du pluriel (« ils ») au singulier (« il ») qui distinguait littéralement deux régimes de perception, commune et exceptionnelle. Il importait d'identifier ces différentes cibles car cela justifiait l'usage correctif du dictionnaire critique (« montrer l'erreur ») qui attribuait pour ainsi dire ces visions limitées du réel à l'emprise d'un discours de savoir aseptisé, fondé sur une abstraction, qui constituait la troisième cible de la critique. Si le « technicien » – qui pouvait renvoyer au concepteur comme à une position hiérarchique supérieure à l'ouvrier – est « forcément aveugle », c'est que la science, mais aussi le langage, ne cernent pas l'objet faute d'en mesurer l'effet sur le sujet. D'où l'opposition entre ce régime de savoir et la terreur du petit garçon, qui garantissait aussi le passage d'une critique esthétique à une critique épistémologique, construisant par le métadiscours sinon un manifeste du moins un protocole de rédaction du dictionnaire, propre à rendre compte du réel dans sa violence.

C'était seulement en prenant en compte ces variations qu'il était possible de comprendre précisément la valeur de ce métadiscours et de circonscrire le genre du texte. Bataille ne désigne pas directement son texte comme une « définition », à proprement parler, et il aurait fallu se demander à quels types de discours il s'oppose, ce qu'on ne pouvait réduire à une science supposée objective, neutre et universelle. En inventant un article de dictionnaire critique sur la « cheminée d'usine », il s'intéresse à un objet auquel ne sont pas habituellement consacrés des articles de dictionnaires, dans un paragraphe en prose qui, passant de l'expérience singulière à la pensée générale, progressant d'une subjectivité initiale à un désir d'objectiver sa vision, relève peu ou prou de l'essayisme. Sans nécessairement faire de tout moment métatextuel un indice de littérarité et donc de poésie, on pouvait néanmoins y voir, conformément à l'idée que l'essai constitue le *confinium* entre prose et poésie, un morceau de prose poétique exposant une pensée hétérodoxe propre à la démarche critique. De fait, certaines des entrées de ce « Dictionnaire » font penser aux poèmes en prose de Francis Ponge, mêlant examen de la chose et du mot. Or le métadiscours sur le genre du texte était présent ici pour désigner l'« erreur » des définitions (« Or, le seul sens que peut avoir le dictionnaire ici publié est précisément de montrer l'erreur des définitions de ce genre ») et leur opposer une version alternative de dictionnaire, qui fait appel à la peur (« C'est pourquoi il est plus logique, pour la situer dans un dictionnaire, de s'adresser au petit garçon qu'elle terrifie »). Les tournures impersonnelles et l'appel final à la « logique » ont semblé contradictoires avec l'apparent refus, à l'orée du texte, de l'objectivité rationnelle, et certaines copies ont entrepris de démontrer qu'il s'agissait d'un pastiche de définition – proposition qui, correctement

démontrée, n'a pas paru rédhibitoire au jury. Mais on pouvait aussi convoquer, pour montrer l'originalité de cet article de dictionnaire alternatif, le rythme et la longueur des phrases (trois phrases occupent vingt-deux lignes, comme l'ont constaté certaines copies) qui s'opposaient nettement à la clarté de la syntaxe définitionnelle et entreprenaient de tisser une constellation autour de l'objet, en tâchant de faire naître une pensée complexe à l'occasion de cet objet, avant toute médiation par le concept. Enfin, les expressions en italiques, qui ont presque systématiquement été commentées par les candidats, marquaient une forme de modalisation autonymique participant à cette entreprise de révision des outils définitionnels et langagiers. Là aussi, toutefois, l'attention aux nuances et variations était de mise, car rien n'indiquait que l'emploi de l'italique ait la même valeur à chaque occurrence. Il était plus que probable que la mention de la « *beauté* » relève d'une mise à distance de cette prétention poétique (en quoi Bataille ne rejoignait pas si facilement Baudelaire) ; de même, la « *construction de pierre formant un tuyau destiné à l'évacuation à grande hauteur des fumées* » apparaissait clairement comme une citation ou un pastiche de citation rejeté comme « abstraction », dont on pouvait aussi dire qu'avec une précaution douteuse elle réduisait à « un tuyau » la terreur des nombreux « tuyaux » initiaux. La « *révélation* » semblait quant à elle mise en évidence, sans qu'on puisse si évidemment évaluer le degré d'adhésion de Bataille à ce phénomène, plus proche d'un surréalisme bretonien. En outre, une légère amphibologie sur le verbe « apparaître » ne permettait pas de savoir si « ce qui lui apparaît » était le complément du verbe « regarder » (« personne ne regarde plus ce qui lui apparaît ») et « comme la *révélation* d'un état de choses violent » un complément circonstanciel, ou si l'ensemble de la périphrase « ce qui lui apparaît comme la *révélation* d'un état de choses violent » était objet du verbe. Dans ce cas, il s'agissait moins de discuter la difficulté à interpréter une apparition comme une « révélation » au sens fort (qui n'aurait donc jamais lieu) que de reprocher une cécité, potentiellement volontaire, à l'égard de révélations effectives, mais occultées.

Un autre aspect des commentaires qui a été systématiquement valorisé est la propension à rendre compte du matérialisme du texte, sans en aplatir la richesse par le seul relevé du lexique relatif à la vision cauchemardesque. Malheureusement, nombre de copies s'en sont tenues au relevé de champs lexicaux, sans examiner la promotion d'une vision hystérisée, d'inspiration surréaliste, ni la façon dont l'attention portée au sensible déterminait ses enjeux épistémologiques.

Au sein d'un très riche champ lexical de la vision, on pouvait relever la volonté, formulée au début et à la fin du texte, de saisir par la vue le moment de la formation de l'image : il était donc peu probable que l'expression « dès l'apparition des diverses choses de ce monde » renvoie littéralement à la Genèse, mais il importait que cette vision corresponde à une naissance ou une création d'image. L'idée même que la vision enfantine est toujours déjà une image concrète et une image mentale était redite à la fin du texte, puisqu'il s'agissait de s'adresser à l'enfant « au moment où il voit naître d'une façon concrète l'image ». De surcroît, parmi la variété des termes associés à la vue, il fallait dans la mesure du possible en distinguer les différentes modalités sans se contenter d'opposer technicien « aveugle » et enfant « voyant » (terme qui n'était pas dans le texte). Il n'était pas inintéressant, par exemple, de noter que « je n'étais pas halluciné » était couplé à « me faisait discerner », alors que hallucination et discernement sont réputés incompatibles et que, tout en étant niée, l'hallucination semblait perdurer à travers le lexique du cauchemar. De même, on pouvait mesurer la progression dans la promotion d'un nouveau type de vision en montrant la valeur, dans ce contexte, de l'expression figée « manière de voir » qui, une fois remotivée par l'œil surréaliste, était aussi littérale (la vision) que figurée (le point de vue) – conformément du reste à l'entreprise de généralisation et d'objectivation qui s'opérait au fil du texte. C'étaient donc des modes de lecture sauvage et savant qu'opposait le texte, comme le signalait aussi le vocabulaire choisi pour qualifier la vision commune et la vision à promouvoir : « la plupart des gens, quand ils aperçoivent des cheminées d'usine, y voient uniquement le signe du travail du genre humain, et jamais la projection atroce du cauchemar ». Outre les verbes « apercevoir » et « voir », qui peuvent suggérer une profondeur moindre qu'une « apparition » ou une « révélation », le « signe » semble particulièrement intéressant ici dans la mesure où il suppose une grille de lecture, une codification du réel, potentiellement fondée sur une convention arbitraire. Au contraire, la « projection atroce du cauchemar », niée par cette même vision commune, est de nature plus indicielle et semble inscrite dans la continuité sinon la contiguïté du réel tout en supposant un paradoxal « transfert » propre au cauchemar. L'idée de rénover la vision, voire de dévoiler une vérité cachée sur un mode potentiellement apocalyptique, était ainsi lisible au sein même d'un champ lexical qu'il s'agissait de ne pas uniformiser. On pouvait en outre relever le paradoxe consistant à opposer cécité et clairvoyance, tout en caractérisant cette dernière comme obscure et cauchemardesque : la « lugubre saleté », la « fumée noire » envahissaient le tableau urbain et ses « quartiers de filatures et de teintureries », désignant probablement le type d'usines dont il était question. La référence à la pythie antique, aussi dégradée soit-elle, semblait, elle aussi, participer de cette obscurité à déchiffrer (oraculaire donc métaphorique, cette fois).

Quoi qu'il en soit, l'obscurité gagnant la matière n'apparaissait pas tant (ou pas seulement) comme un indice de négativité que comme une façon de réintégrer la cheminée d'usine au chaos organique. De ce point de vue, les métaphores filées de la maladie et de la monstruosité ne pouvaient pas, elles non plus, être interprétées uniquement comme un indice du cauchemar enfantin, bien qu'elles participent d'un animisme quasi fantastique. Bien au contraire, la comparaison avec la maladie concrétisait la vision : si l'on excluait le « chlorotique » initial – qu'on ne pouvait pas vraiment situer sur le même plan, sauf à niveler, une nouvelle fois,

le lexique au sein d'un champ – le « cancer » évoquait une prolifération métastasée d'obscurité et de saleté, et le verbe « enrouer » qui conférait une « gorge » à l'usine participait à sa personnification, bien qu'elle ait déjà des pieds, en vertu d'une syllepse à partir de la formule lexicalisée « à ses pieds » – comme beaucoup l'ont noté. D'où l'idée que la « cheminée d'usine n'appartient que d'une façon très provisoire à un ordre parfaitement mécanique » : en effet, si la science de l'industrie l'a conçue comme mécanique, la cheminée d'usine sombre bientôt dans son contrepoint organique (ce qui fait de l'hypothèse de la mécanisation de l'homme un véritable contresens). L'anaphore de « à peine » qui mettait sur le même plan le « nuage » et la « fumée » en faisait des indices de cette réintégration au chaos de la matière : non seulement la cheminée s'anime (« s'élève »), mais elle se voit anthropomorphisée par le biais de cette métaphore médicale, ce qui la fait littéralement sortir de l'« ordre mécanique » provisoire pour la faire « pythonesse des événements les plus violents du monde actuel ».

Ce qui importe ici est toutefois qu'elle le soit « au même titre » que « chaque grimace de la boue des trottoirs ou du visage humain, que chaque partie d'une agitation immense qui ne s'ordonne pas autrement qu'un rêve ou que le museau velu et inexplicable d'un chien », ce que les deux points, rompant apparemment la construction syntaxique, viennent mettre en évidence. En effet, ce mouvement de dissémination (dans la parcellisation de « chaque grimace », « chaque partie » ; le nivellement de la « boue » et du « visage » ; la comparaison au « rêve » et au « museau »), semble relever de la même atomisation cauchemardesque que les « monceaux de scories et de mâchefer », évoquant une pulvérisation noirâtre de matière réduite en poussière, qui montre le désordre du réel dans toute sa concrétude. On pouvait encore citer les indéfinis qui viennent relayer cette sensation d'indétermination et d'épaisseur matérielle, tels « tout ce qui se salissait dans ma tête », « tout ce qui, dans des états civilisés, surgit comme la charogne dans un cauchemar ». Le champ lexical de la saleté peut certes avoir une valeur matérielle et spirituelle, « écœurante » relevant même de la syllepse pour articuler matérialité crasseuse et souillure morale. Mais l'indécision quant au niveau syntaxique ainsi que le zeugme relatif au « museau velu et inexplicable d'un chien », coordonné soit au « rêve » soit à « chaque grimace » et « chaque partie », renforcent surtout une sensation de chaos sans esprit, dans un monde qui défait toute construction rationnelle. Au-delà du simple refus de l'explication, on peut estimer qu'il s'agit ici d'inscrire la « grimace » humaine et le « museau » canin à un même rang ontologique, et que c'est dans cette même « agitation immense » que chacun doit se trouver « pris à partie », sans anthropomorphisme ni anthropocentrisme abusif. Ainsi Bataille révèle-t-il le chaos du réel par un matérialisme monstrueux où « énormes tentacules », « épouvantails géants » et « charogne » non sublimée ne relèvent pas seulement du cauchemar enfantin, mais bien d'une vision du réel halluciné qui s'oppose à l'invention plate (celle des « très misérables esthètes » qui « inventent platement la *beauté* des usines » – preuve s'il en est que leur « chlorotique admiration » est une maladie d'une nature opposée, pâle et non obscure, anémiée et non proliférante).

Aussi était-il légitime de se demander quelle était la signification idéologique de la critique de Bataille et la nature de la « *révélation* » éventuelle, en tâchant d'identifier ce qui se cache derrière les indéfinitions et « l'inexplicable » qui constituent le chaos de la matière. La « *révélation* d'un état de choses violent », les « événements les plus violents du monde actuel » et « [l]es immenses, [l]es sinistres convulsions, dans lesquelles toute sa vie se déroulera » n'ont pas de référents clairs et le jury a su apprécier les copies qui se demandaient si cette violence indéfinie concernait la condition des travailleurs, comme invite à le penser le thème de l'article, ou plus généralement la condition humaine, ce que tendent à confirmer les thématiques architecturale et animale, que l'on retrouve du reste dans d'autres entrées dudit « Dictionnaire ».

Un des derniers éléments de contexte éventuellement utile à l'analyse, et que certains candidats ont convoqué à bon escient, tenait ici aussi à la date de parution. Il est en effet tout à fait remarquable que l'article ait paru le 6 novembre 1929, alors que le célèbre krach boursier avait eu lieu entre le 24 et le 26 octobre de la même année. Il fallait donc garder à l'esprit la condition ouvrière dans les années 1920-1930 et on pouvait éventuellement interroger l'engagement communiste de Bataille, membre du Cercle communiste démocratique début 1930, même s'il a rapidement été perçu comme un hérétique. On pouvait en tout état de cause deviner une logique pro-ouvrière et anti-capitaliste dans ce texte, si toutefois on s'efforçait, comme trop peu de copies l'ont fait, d'élucider la nature et la valeur de sa « colère » à l'égard de la « violence » du monde. L'appropriation de la colère émanant du monde va de pair avec la possibilité de lui « donner un sens » et se réalise par le parallélisme entre l'indéfinissable saleté de « tout ce qui se salissait dans [s]a tête » et de « tout ce qui, dans des états civilisés, surgit comme la charogne dans un cauchemar ». La question dépasse donc le cadre personnel et même collectif pour se poser à l'échelle de la civilisation, reconduisant l'alternative entre ce qui est enfantin, primitif, et ce qui est savant, civilisé. En outre, quoique le statut de « signe du travail du genre humain » soit nié dans le texte, « la projection atroce du cauchemar qui se développe obscurément dans ce genre humain à la façon d'un cancer » que l'auteur souhaite y substituer n'est pas forcément sans lien avec le travail et la question ouvrière en particulier, même si elle fonctionne sur un autre régime sémiotique. De même, il fallait se demander si « l'agitation immense », qui avait été interprétée comme un état de mobilité organique, et les « sinistres convulsions, dans lesquelles toute sa vie se déroulera », qui ne sont donc pas celles de la mort mais celles de la vie, ne pouvaient pas aussi renvoyer à une forme d'intranquillité sociale. Enfin, si le « technicien » peut être vu comme le modèle d'une pensée fonctionnaliste ici réfutée, il peut aussi correspondre à un grade supérieur à celui de l'ouvrier, celui qui conçoit se présentant comme « aveugle » à la

violence exercée sur celui qui la subit. Dans ce cas, la pensée savante permettrait bien, en se substituant à la pensée sauvage, d'occulter « un état de choses violent » dans lequel on ne se trouve pas « pris à partie ».

Il fallait sans doute envisager plus largement la question des pouvoirs incarnés par l'usine et l'église, comme invitait à le faire la comparaison établie entre les deux (« les formes d'architectures terrifiantes étaient beaucoup moins les églises, même les plus monstrueuses, que certaines grandes cheminées d'usine »). Si les cheminées d'usine surpassent en terreur les églises, suite à un changement de paradigme menant à l'ère industrielle et au capitalisme, une même terreur est néanmoins présupposée, qui implique ici dans les deux cas une mise à distance de l'institution et de son pouvoir. Ainsi s'agit-il moins de désigner les enjeux d'une intersection entre le profane et le sacré, classique chez Bataille, que de mettre en scène tous les pouvoirs dans leur prétentieuse verticalité, en introduisant une dimension socio-politique dans cette critique. Il ne s'agissait donc pas seulement de relever la dégradation des références religieuses et mythologiques, mais il fallait s'efforcer d'en interpréter les conséquences : si les cheminées sont des « tuyaux de communication entre le ciel sinistrement sale et la terre boueuse empuantie », n'offrant pas d'échappatoire verticale à la souillure terrestre, ces « dieux d'un Olympe d'égout », maintenus au sol comme le vent rabat la fumée qui s'élève, confirment par l'oxymore qu'il n'y a plus de hiérarchie entre le haut et le bas, marqués de part et d'autre par la saleté et la puanteur. De fait leurs « attributs » sont des déchets, « scories » et « mâchefer » désignant des résidus solides de minerais métalliques ou ferreux ; alors même que les termes associés à la hauteur et à la grandeur (« géants », « *grande hauteur* », « immenses convulsions ») semblent indiquer la démesure de ces constructions pointant vers le ciel, telles des tours de Babel industrielles – comme l'ont envisagé certains commentateurs. Il reste que, une fois réintégrée à un ordre organique, la cheminée se fait « la pythonisse des événements les plus violents du monde actuel » : la référence à la pythie antique constitue bien une autre figure de la communication entre la terre et le ciel, mais elle est là aussi ambiguë, ne serait-ce que parce qu'elle ne prédit pas l'avenir, ou bien seulement l'avenir d'un enfant qui n'en est plus un, mais qu'elle révèle le chaos du « monde actuel ».

Voir dans ce texte un travail de sublimation poétique de la cheminée d'usine, comme nombre de copies ont tenté de le faire, posait ainsi problème car l'ensemble des phénomènes de grandeur, d'élévation et d'érection étaient marqués par la dégradation et semblaient dire une humanité nécrosée. De fait, la question architecturale est souvent associée chez Bataille aux questions animales et sociales, ce qui pouvait expliquer que « chaque grimace de la boue et du visage humain » soit mise sur le même plan que « le museau velu et inexplicable d'un chien ». Le principe de paréidolie cher à un certain surréalisme se voyait ici appliqué à la réalité humaine cauchemardesque logée dans un matériau sordide – une certaine réciprocité s'instaurant entre la légère anthropomorphisation de la cheminée d'usine, plus globalement tératologique, et l'animalisation tacite du visage humain, par effacement des frontières orgueilleuses entre les règnes. On pouvait dès lors être sensible aux conséquences anthropologiques de la négativité et de la dégradation qui se tramaient dans le texte, en se fondant sur l'omniprésence de la boue (« terre boueuse empuantie des quartiers de filature » ; « chaque grimace de la boue des trottoirs ») qui rappelait à l'homme la vanité de ses entreprises d'élévation. Ainsi était rétabli un relatif continuum organique entre l'architecture, l'homme et l'animal, au sein d'une « immense agitation » qui disait autant le ferment révolutionnaire que la fermentation à même la matière en nous défiant de conserver une conception mécanique et aseptisée du monde.

## ORAL

### Étude synthétique de deux extraits d'œuvres au programme

Moyenne de l'épreuve : 13,38 / 20

Note la plus haute : 20 / 20

Note la plus basse : 04 / 20

En proposant une lecture parallèle d'*Othello* et de *Zaire*, il s'agissait d'innover dans cette épreuve en mettant pour la première fois au programme de l'oral deux pièces de théâtre, malgré le problème que pose souvent la brièveté des textes. Comme cela a été rappelé lors des précédentes sessions, le jury ne s'autorise jamais à utiliser deux fois le même sujet, mais un même extrait peut tomber plusieurs fois, découpé ou couplé différemment, ce qui permet d'avoir une marge de manœuvre importante quel que soit le format des œuvres mises au programme. Dans tous les cas, le jury s'est efforcé de ne pas dépasser la quarantaine ou la cinquantaine de vers pour un extrait, bien que la mise en page propre au théâtre – et à une édition bilingue a *fortiori* – ait pu donner l'impression que les sujets étaient plus longs que de coutume. Au contraire, le choix d'extraits plus courts se justifiait parfois par une certaine densité, comme cela pouvait être le cas de longues tirades ou de monologues comparés.

Le choix des sujets s'est effectué, comme les années précédentes, en mêlant entrées formelles et thématiques : le jury a invité les candidats à comparer des scènes d'exposition, des dénouements, quelques rares moments de monologue, des scènes de confession, etc. ; les candidats admissibles se sont aussi penchés sur les thèmes de l'amour, de la jalousie, des exploits guerriers, de l'éthique du soldat, sur la question

de la mésalliance ou de l'intolérance des pères, ainsi que sur le statut et la liberté des personnages féminins ; quelques commentaires comparés, enfin, invitaient à penser la cristallisation de la jalousie autour d'un objet scénique, d'un signe qui rend fou (mouchoir, lettres), sans perdre de vue ces entrées thématiques et formelles.

Cette session a souvent donné lieu à des performances moins extraordinaires que l'an dernier quand il s'agissait de comparer *Le Bruit et la fureur* et *La Route des Flandres*, peut-être justement parce que les œuvres étaient plus convenues ou les intrigues plus simples. Toutefois, la méthodologie de l'exercice semble désormais définitivement acquise et la qualité des prises de parole est toujours très louable, parfois exceptionnelle, ce qui justifie une moyenne tout à fait honorable cette année.

## Rappels méthodologiques

Rappelons toutefois rapidement quelques principes de l'épreuve et les tendances relevées à l'oral cette année. Contrairement à l'an dernier où ce point précis pouvait entraîner de grandes difficultés, nombre de candidats ont fait l'économie de la situation précise des extraits, pour ne donner que la numérotation de l'acte et de la scène. Cela a pu poser problème à l'occasion du commentaire de l'ultime échange entre Desdemone et Emilia, où la question de la mort imminente de la première était occultée au profit d'une analyse de l'affirmation du désir féminin, par exemple. On peut donc regretter que les scènes choisies n'aient pas toujours été parfaitement contextualisées, et qu'on ait souvent préféré rappeler des enjeux par trop vagues et généraux (acte I donc exposition ; acte III donc acmé).

Point positif des prestations entendues au cours de cette session, en revanche, la volonté des candidats de réfléchir aux enjeux dramaturgiques des textes. Sauf oubli des entrées et sorties, d'une épée ou de la présence d'un cadavre sur scène, ces moments d'analyse ont constitué des efforts bienvenus, même si les conclusions étaient parfois un peu hâtives, notamment en ce qui concerne les oppositions entre la scène anglaise et la scène française : comment peut-on dire qu'on ne meurt pas sur scène en France alors que, si Zaïre disparaît dans la coulisse, Orosmane, comme Othello, se suicide sur le plateau ? Il était toutefois appréciable que la plupart des candidats sachent restituer le décor et commenter l'usage des accessoires, rendre compte des actants présents sur scène, imaginer une gestuelle ponctuelle appliquée à l'extrait voire citer des mises en scène dont ils avaient connaissance.

Quant au projet de lecture et au plan, certains commentaires se sont évertués comme l'an dernier à penser le rapport entre les textes en termes d'identité et de différence, ce qui constitue une maladresse et mène parfois à la formulation de plans un peu caricaturaux (I. Une même construction : la relance de l'action théâtrale ; II. Des discours persuasifs différents ; III. Deux forces agissantes différentes). De même, les rares cas de plans trop métaphoriques (I. Un ciel sans nuage tragique ; II. Des protagonistes solennels et parfaits ; III. Un calme qui laisse pressentir la tempête : l'engrenage tragique) ont laissé peu de place à l'analyse précise des forces et mécanismes en présence. Rares ont néanmoins été les contresens généralisés ou les prestations entièrement hors sujet, à l'exception toutefois d'un commentaire comparé sur ce qui a été envisagé comme la parole vaine de deux messagers paradoxalement sans message (alors qu'il s'agissait d'un chevalier et d'un lieutenant) qui a consisté à démontrer l'inadéquation même du projet de lecture aux textes soumis, à partir d'un plan lui-même révélateur de ce contresens (I. Des messagers peu typiques au théâtre ; II. Ce qui a pour défaut de montrer la corruption progressive de la parole ; III. L'échec du discours des messagers engendre l'échec de la parole). Un problème du même ordre a pu être remarqué lors d'un exposé radicalisant une tendance déjà observée, qui s'est focalisé sur des thèmes généraux (I. Le doute ; II. La vision ; III. L'imagination) pour finalement ne rien dire des textes et développer des réflexions oiseuses applicables à n'importe quel extrait dans n'importe quel autre programme. Mais ces deux cas, révélant une méconnaissance des œuvres et de leurs enjeux, semblent heureusement isolés.

## Écueils du tragique

En revanche, une des grandes faiblesses des oraux sur ce programme a été le caractère systématique et donc répétitif des projets de lecture sur le tragique, dans des exposés qui par ailleurs ne proposaient pas nécessairement une analyse conséquente de la thématisation du « destin », de la « nature » ou du « sang », tous éléments qui auraient pu légitimement être invoqués comme ingrédients de ce tragique. Les problématiques comme les plans ont donc été excessivement formels, comme en témoignent les plans qui contenaient parfois jusqu'à deux ou trois parties portant sur des éléments de structure (I. L'exposition ou la « construction du nœud de l'intrigue » ; III. Le déclencheur tragique). La troisième partie, dans la moitié des exposés, reprenait sous une formulation ou une autre cette question : « un déclencheur tragique », « l'amorce tragique », « la cristallisation de la perspective tragique » « la cristallisation tragique », « le mécanisme tragique », « l'engrenage tragique », « l'installation du tragique », « le tissage du nœud de la tragédie », « le resserrement du nœud tragique », « la construction de la potentialité tragique », « le renversement tragique », « des scènes très tragiques », « une présence tragique », « la parole tragique », « l'esthétique tragique », « une nouvelle esthétique tragique », « quelle esthétique tragique ? », « la fonction tragique », un « tableau tragique », sinon « le tragique » ou « des tragédies de la jalousie » – intitulé indicatif du programme qui, rappelons-le, n'a pas vocation à tenir lieu de problématique principale.

Il ne faisait pas de doute qu'il s'agissait de tragédies et, en ce sens, il y avait lieu de se pencher sur cette question ; prise exclusivement comme enjeu de tous les passages, elle perdait néanmoins en pertinence, amenait à sous-estimer la spécificité de chaque texte (chaque extrait et chaque pièce) et risquait de confiner à la récitation de cours. Cela a permis à nombre de candidats d'exposer leur connaissance souvent précise des pièces dans leur globalité, mais le jury a pu constater pendant l'entretien que la capacité d'explicitier certains enjeux culturels ou politiques des dialogues, voire les stratégies discursives particulières et l'argumentaire précis déployés par les personnages, faisait parfois défaut aux candidats. En effet, l'articulation des problématiques intimes, sociales et politiques a souvent été mise de côté, au point de considérer la religion comme un problème privé ou familial (c'est-à-dire non social ?), de ne pas s'interroger sur le terme de « barbare », ou d'oublier la question de l'« honneur », la mention de la « réputation » ou celle des « affaires de l'État ». Le jury ne peut donc qu'encourager les candidats à adapter leur commentaire aux textes soumis, qu'ils soient représentatifs ou non des œuvres au programme.

### Compréhension littérale

En l'occurrence, un problème spécifique posé par cet exercice est la tentation d'appliquer aux deux textes une même entrée formelle ou technique qui ne caractérise *stricto sensu* que l'un des deux. Dans ce contexte, le terme de « quiproquo » a été à plusieurs reprises utilisé au sens très large de « prendre une chose pour une autre » ou de laisser planer une incompréhension générale due à des silences ou des mensonges – ce qui est bien le propre de ces tragédies de la jalousie, mais ne signifie pas nécessairement que l'on puisse analyser deux extraits par ce prisme. De même, si la notion de « dilemme » était potentiellement adaptée à ces deux tragédies, il aurait fallu nuancer cette proposition au cas par cas, surtout quand l'extrait soumis concernait un moment précédant la scène de reconnaissance et anticipant donc la véritable difficulté à concilier foi et amour dans *Zaïre*. Dans ce cas en particulier, aligner l'obstacle que constitue Brabantio pour Desdemone sur le rôle de Fatime pour Zaïre a pu sembler abusif, *a fortiori* si l'expression « conflit dans les allégeances » était utilisée sans beaucoup de prudence comme titre de partie commune.

Le jury tient également à inviter les candidats à user avec plus de parcimonie de l'« ironie tragique » et de la « double énonciation », ou du moins à ne pas les invoquer dans la précipitation sans avoir, dans un premier temps, explicité le sens littéral du texte. La tendance, déjà relevée, à omettre le sens littéral au profit d'une signification jugée plus subtile peut en effet avoir des effets contraires, et donner l'impression que le texte est survolé et sert de prétexte à multiplier les termes techniques, dans une sorte de vaste *word-dropping*. En ce qui concerne la prudence à conserver dans l'utilisation des outils techniques, rappelons encore que toutes les questions ne sont pas « rhétoriques », surtout dans un échange verbal qui reçoit des réponses ou au sein de ce qui est envisagé comme un dilemme voire un monologue délibératif (« Pourquoi me suis-je marié ? »). De même, on ne peut pas dire que toute parole théâtrale est « performative », mais le jury aurait apprécié que ce terme soit convoqué à bon escient dans des scènes qui le justifiaient, à l'occasion d'une conversion, d'une promesse ou d'un pardon.

Bien que la durée de cette épreuve soit limitée en termes de préparation comme de présentation des commentaires, on aurait donc finalement pu attendre davantage d'analyses de détails des passages en vers comme en prose (ou de l'alternance entre les deux chez Shakespeare, souvent délicate à commenter). Cette remarque est d'autant plus valable que le jury a constaté cette année le fréquent manque de preuves textuelles ou scéniques pour étayer les interprétations proposées, comme cela a pu être le cas concernant la manipulation de Iago ou l'accord et le désaccord amoureux, qui semblaient aller de soi. Cela dit, nombre de candidats ont fait le choix de citer, quand c'était nécessaire, le texte en langue originale, puisque l'édition de Shakespeare était bilingue et la traduction souvent loin d'être littérale. Cette démarche a toujours été considérée positivement par le jury, même si cela n'a pas toujours été mis au service de l'élucidation de passages obscurs : pensons à la scène où Desdemone, dans la traduction de Bonnefoy, a l'air de dire qu'elle aurait voulu être un homme de la trempe d'Othello, alors que Shakespeare écrit qu'elle aurait voulu se trouver un homme comme lui. Sont aussi à noter quelques erreurs de versification, perçues à la lecture de vers tirés de *Zaïre* et pas toujours corrigées par la suite – telles « quels lieux » ou « des bords de Chypre », où un [e] glissé inopinément entre deux termes finissait par poser un problème de décompte des syllabes. Mais, outre ces erreurs ponctuelles, le problème le plus fréquent a consisté en l'incompréhension d'un certain nombre de candidats face aux vers scindés sur deux lignes, considérés comme des octosyllabes ou des décasyllabes isolés parmi des alexandrins, et ce alors même que les vers étaient numérotés.

Enfin, excepté quelques très bonnes prestations, l'entretien ne s'est pas toujours révélé très fructueux, faute de bien vouloir préciser l'usage de termes techniques, de savoir réorienter son commentaire après une interprétation discutable, ou de prendre le temps de relire un vers attentivement. Dans le cas d'exposés trop brefs, puisque le cas s'est présenté à quelques reprises cette année, ce moment de discussion, d'autant plus long, devrait être mis à profit pour se ressaisir des textes à la lumière des questions posées par le jury. Celui-ci ne peut que rappeler aux candidats que l'entretien, s'il fait pleinement partie de l'épreuve, n'a pas pour but de les décontenancer ou de les attaquer, mais bien de leur donner l'occasion de développer ou d'enrichir leur analyse, au risque d'avoir à se corriger, si cela semble nécessaire.